

Cuerpo alma

“Registro del Laboratorio de Investigación y Creación: Perspectiva contemporánea de la Biomecánica. Red CITU Mendoza, 2018”

El maestro argentino José Luis Valenzuela, en su libro “La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio”, comienza su capítulo “Actuar no basta” recordando cómo Eisenstein a principios del siglo XX gira el foco del director. “Sergei Eisenstein, tomando el toro por las astas, prefiere encarar directamente al animal libidinoso que intenta ampararse en la oscuridad de la sala y comienza un influyente artículo – escrito en 1923– con una suerte de inversión copernicana de la postura a que nos tenía acostumbrados Stanislavski: los elementos básicos del teatro nacen del espectador mismo” (1).

A partir de este momento el director ya no estará mirando al escenario, sino a la platea. La misión de los directores empieza a ser la de encontrar eficacia en la relación actor /espectador. Tanto su teoría del Montaje de atracciones, como los ejercicios de Biomecánica ideados por Meyerhold están destinados desarrollar una técnica en relación a este concepto. Es un cambio radical en la mirada, en el foco. Y modifica completamente el trabajo sobre la actuación. El teórico italiano Marco de Marinis lo plantea claramente en su texto Hacia la acción eficaz. Teoría y práctica de la acción eficaz en el teatro del siglo XX.

“Algo es seguro: uno de los muchos modos de leer las experiencias y las teorizaciones teatrales del siglo XX (en particular, las vinculadas al advenimiento de la dirección y a la llamada reateatralización) podría consistir precisamente en considerarlas globalmente como un intento (enormemente diversificado en cada uno de los casos, obviamente) de restituir al teatro la riqueza sinestésica y la plurisensorialidad que habían caracterizado al espectáculo occidental entre los siglos XV y XVII (por no mencionar épocas precedentes) y que, desde el siglo XVIII en adelante, se habían ido reduciendo drásticamente por efecto de la progresiva afirmación de la ideología texto céntrica y de un buen gusto ligado a cánones de literalidad realista y refinada.” (2)

Según él, los grandes maestros del siglo XX entre los que incluye a Eisenstein, Meyerhold, Artaud y Grotowski estaban convencidos de profundizar la relación sinestésica con el espectador. Y el camino, con sus variantes respectivas, resultó ser un uso eficaz de la acción.

Cuerpo: lo pre expresivo

Al introducirnos en la experiencia propia, elegimos la dimensión de laboratorio pedagógico como recurso didáctico para aprender a de-construir una disciplina, ya que nos posibilitaba una inventiva en la que el acompañamiento en los roles de la exploración técnica era clave.

Era necesario también, un permanente diálogo entre la práctica y las perspectivas contemporáneas que nos atraviesan. En este sentido fue determinante cómo se potenciaron y



combinaron nuestras formaciones específicas -un extenso recorrido en el campo de la danza y el aprendizaje del método Suzuki, en el caso de Celeste Álvarez; y un seguimiento y estudio profundo de la Antropología Teatral en el caso de Fabián Castellani-.

Lo importante fue instalar un espacio para poder explorar las secuencias de la biomecánica y apropiarnos de la mayor cantidad de conocimiento sobre el cuerpo escénico pre expresivo. Preparándolo para este nivel de la formación del estudiante-actor/actriz.

Como docentes concebimos la secuencia como un ejercicio didáctico e inteligente que nos permitiera transitar de manera técnica y práctica las complejas capas, que se entrelazan

en el oficio teatral. La misma funcionaría como puente entre las dos fases indispensables de formación: la pre expresiva y la creativa, consolidando una estructura eficaz para organizar y preparar el cuerpo para la escena.

Respecto de lo pre-expresivo Barba dice: “El concepto de pre expresividad puede parecer absurdo y paradójico, dado que no toma en consideración las intenciones del actor, sus sentimientos, su identificación o no con el personaje, sus emociones, es decir la psicotecnia.” (3)

Cuando empezamos a trabajar sobre el ejercicio del lanzamiento de la piedra, nos sentimos maravillados al redescubrir un ejercicio pensado desde la necesidad del actor. Su potencialidad para comprender su cuerpo mente voz en la organicidad de una acción. Simple y a la vez compleja. Una acción que es eficaz en la relación cenestésica con el espectador.

Cito las palabras de Valenzuela: “Tal vez no haya, en la historia del teatro, una máquina de actuar más explícita que la de Vsevolod Meyerhold. Se trata, sin embargo, de una máquina sólida, practicable, funcional, tangible, tan concreta como un “banco de carpintero”, y no ya de una máquina de calcular comportamientos escénicos, internamente consistente, casi tan formalizable como un sistema de cálculo lógico, como era el caso, por ejemplo, del método stanislavskiano de las acciones físicas.” (4)

La pedagogía teatral está plagada de ejercicios, pero pocas veces de estudios tan elaborados como el lanzamiento de la piedra, o el tiro de la flecha con arco. Desde la Antropología Teatral resulta fundamental que en estas partituras de acción se pueden distinguir claramente los Principios que retornan propuestos por Barba y Savarese en El arte secreto del actor. Así como también el concepto de dramaturgia dinámica u orgánica que propone Eugenio Barba

Según Meyerhold la acción está compuesta de tres momentos: la intención, la realización, la reacción. Esta división nos permite seccionar y diseccionar los ejercicios, descifrar cada uno de sus momentos y luego unirlos.

Las secuencias que aporta la biomecánica se centran fundamentalmente en el cuerpo del actor, como célula indispensable. Esta practicidad latente traslada el eje del trabajo de manera concluyente a la preparación y la afinación del cuerpo para una segunda naturaleza o segundo instinto. Recordemos con una cita de Meyerhold la influencia del Taylorismo *en la elaboración de estos ejercicios:

“Si observamos a un obrero calificado en acción notamos:

- 1 – Ausencia de movimientos superfluos e improductivos
- 2- Ritmo
- 3- Una correcta posición del centro de gravedad del cuerpo
- 4- Estabilidad

Movimientos basados en estos principios se distinguen por su cualidad de danza. Un obrero experto trabajando nos recordará a un bailarín.” (5)

Este trabajo significó una triada en la que se vincula: la Danza; madre del movimiento, la dimensión energética del Suzuki con una serie de rigurosos ejercicios y el sostén de la Antropología Teatral como sustento teórico y práctico.

“Según Suzuki el modo de actuación del actor tradicional japonés no es la expresión sino la represión. Represión, luego expansión, y la energía que emana entonces de la actuación no está menos concentrada que si se hubiese obligado al sol a entrar por la fuerza en el agu-

jero de una cerradura, del principio del rayo láser aplicado al juego actoral, del actor como una lámina de luz. R. Mason Faber” (6)

El ejercicio de apropiación individual de la secuencia implicó unos cuatro meses de realización: un riguroso estudio de la forma, de análisis de las variables técnicas y aplicación de los principios que retornan.

Alma: lo expresivo

“Los ejercicios biomecánicos no debían estar incluidos en los espectáculos. Su objetivo era dar la sensación del movimiento consciente, de cómo moverse en el espacio escénico.” (7) Nos recuerda el actor principal de los espectáculos de Meyerhold, Igor Ilinsky. Es sumamente importante tener presente este aspecto. Ya que hemos visto muchas veces el error de considerar los ejercicios de entrenamiento actoral como materia base de trabajos expresivos, creativos. Por eso, fuimos incorporando lentamente lo creativo sobre la forma.

Un primer paso en lo expresivo fue improvisar las secuencias con imágenes, con diferentes direcciones en el espacio, en ronda, en parejas, con estímulos rítmicos, con distintos personajes, desde calidades de energía y movimientos propuestas por los docentes.

El segundo paso, fundamental también, fue el de introducir esta técnica en la creación de materiales escénicos. Para ello la profesora Álvarez sugirió el texto dramático *La Ronda* de Arthur Schnitzler. Una obra basada en escenas de dúos. Los estudiantes se dividieron en parejas y empezaron a realizar improvisaciones. Exploraban sus escenas y realizaban propuestas creativas que partían del abordaje de los personajes, con el texto aprendido y un diseño en el espacio que recogía todas las variables adquiridas pero cuidando que la secuencia aprendida no apareciera en lo espectacular.

La consigna no tuvo el éxito esperado. Las escenas en un gran porcentaje se volvieron realistas. Y basadas casi en su totalidad en los textos. Aquí empezó una nueva instancia sobre la escena, trabajando la eficacia de la secuencia, necesitábamos un cuerpo que pensara de manera biomecánica. Esto implicaba un nuevo uso de su peso, de sus fuerzas opuestas, las torsiones, las direcciones, el centro motor, el equilibrio, las palancas, las detenciones, las velocidades, los cambios de dirección. El juego plástico formal empezó a cobrar un significado diferente. Cobró mayor protagonismo. Al análisis sobre los personajes y sus circunstancias le agregamos el análisis de la composición espacial y formal.

Actualmente estamos explorando sobre los conceptos de pre actuación, actuación y anti-actuación o actuación invertida. Como parte del proceso creativo. Como parte del alma. Por supuesto que son conceptos mucho más difíciles de apropiar. Con límites más difusos. Pero son anzuelos para pescar nuevas posibilidades en las escenas propuestas. Lo biomecánico propone un binario entre la vida y la mecánica. En nuestra contemporaneidad nos interesa pensar en la relación cuerpo alma como unidad. Como conjunción. Por eso llamamos cuerpo-alma a los resultados a los que nos aproximamos en nuestro laboratorio.

Cerraremos esta ponencia citando a José Luis Valenzuela: “Vemos entonces que Meyerhold y sus actores se mueven – o deberían moverse idealmente – entre dos tipos de pensamientos ternarios: por un lado, el que rige la organización biomecánica del comportamiento

escénico, sometiéndolo a una secuencia de tres fases que se construye como un tortuoso proceder en contra impulsos; por otro lado, un tipo de pensamiento más flotante, desobediendo a cualquier regla de derivación obligatoria, atendido mucho más a los dictados de la intuición que a los mandados de un deber ser, jugando exploratoriamente con un teclado compositivo de tres posiciones (ACTUACIÓN / PREACTUACIÓN / ANTIACTUACIÓN) en el que no está prescripto un orden de recorrido ni la duración relativa que cada posición actoral debe tener sobre las otras dos. Apenas un segundo de Antiactuación sobre un fondo de actuación coherentemente sostenida podría ser suficiente para despertar a una platea adormecida, por ejemplo". (8)

*El concepto de taylorismo procede de los postulados del estadounidense Frederick Winslow Taylor, un economista e ingeniero nacido en 1856 y fallecido en 1915. Taylor ideó un método para organizar la actividad laboral que se basa en la especialización de los trabajadores, el control del tiempo destinado a cada actividad y la división de tareas. El taylorismo refiere a la organización de las actividades que se llevan a cabo en el entorno laboral con la intención de maximizar la productividad. Se lo suele definir como un sistema de organización científica o racional de las tareas laborales, que apuesta por la mecanización para incrementar la eficiencia.

Bibliografía

- (1) Valenzuela, José Luis; La actuación: entre la palabra del otro y el cuerpo propio. -1ª ed.- Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2011
- (2) Pellettieri, Osvaldo (ed.); Tendencias críticas en el teatro. Buenos Aires: Galerna, 2001
- (3) Barba, E., Savarese, N.; El arte secreto del actor. México, Grupo Gaceta, 1991
- (4) Valenzuela, José Luis; La actuación: entre la palabra del otro y el cuerpo propio. -1ª ed.- Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2011
- (5) Barba, E., Savarese, N.; El arte secreto del actor. México, Grupo Gaceta, 1991
- (6) Valenzuela, José Luis;
- (7) Barba, E., Savarese, N.; El arte secreto del actor. México, Grupo Gaceta, 1991
- (8) Valenzuela, José Luis; La actuación: entre la palabra del otro y el cuerpo propio. -1ª ed.- Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2011.

CELESTE ÁLVAREZ

Actriz y Docente Mendocina. Profesora titular de Técnicas Corporales I y Trabajo Corporal I y II para Instrumentista. Ayudante de Cátedra en Improvisación II en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

FABIÁN CASTELLANI

Actor y director mendocino. Profesor Titular en la cátedra de Improvisación II y Profesor Adjunto en Práctica de Dirección en la Carrera de Artes del Espectáculo en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.